

## 総合授業 「映画を見るということ」

北野武『その男、凶暴につき』

武市憲幸

### I. 授業の目的

映画が誕生してもはや百年以上の年月が過ぎ、とうに黄金期と呼ばれる時代を過ぎてしまったこのメディアにわれわれは何を求めるのだろうか？確かにハリウッドの大作映画はテレビスポットに広告を日々流し、その場その場の時流に乗った日本映画もそれなりの数作られ消費されていく。また、わざわざ映画館に足を運ばなくともビデオやDVDやケーブルでいつの時代の映画であろうともいとも簡単に目にすることができる。なにゆえにことさらに映画でなければならないのだろうか？

この授業の目的は、そんな時代にあって、なお、映画的な表現とは何かを具体的な作品を通して考えてゆこうとするところにある。むしろ映画的な表現、映画というメディア独自の表現なるものが決まりきった形で存在するなどということは無邪気に信じているわけでもないし、ましてや他人にたやすく伝えられるなどとも考えているわけではない。しかしそれでもなお映画館の暗がりの中でスクリーンに目を凝らしているある瞬間に、人はまぎれもない「映画的表现」「映画の瞬間」に立ち会うことがあると信じている。この瞬間の片鱗なりとも感じ取ってもらうことができれば、というのが不遜な言い方ならば、その瞬間に出会うためのきっかけなりとも提示できればと思っている。

ここで現在も精力的に映画を撮り続けている監督黒沢清のことばを引いておこう。彼は脚本家の高橋洋との対談の中で現在映画を撮り続ける意味を自ら問い直し、作劇（ドラマ）に頼ることのない「純粹映画」への夢を語っている<sup>(1)</sup>。黒沢はそこで、映画の創始者リュミエール以来百年を超える歴史の中でリュミエールの夢見たものは「もはやとつくにないのかもしれないし、あるいは一度も発見されていないのかもしれない。」（傍点引用者）と述べている。いまだ一度も発見されていない「映画のなもの」。すでに映画がその命を終えようとしているのかもしれない現在にあっても、この夢想はなお魅力的ではなからうか。そして映画を見る側にとっても「映画を夢見て」映画館に足を運ぶことは許されているのではなからうか。

## (1) DVD『集積回路 黒沢世界に接続する』(『パルス』所収)

## II. なぜ北野武か

この授業を開講するにあたり、何を見せるかについては、まず日本の、現在も撮り続けている作家の作品をとということが頭にあった。『マトリックス』であったり『ハリー・ポッター』であったり主にハリウッド製の映画に親しんでいる生徒たちに、現在の日本という状況の中で撮り続けている日本人の作品を見てもらうこと自体に意味があることだと思うし、普段見慣れているハリウッド映画とは異質な映画を体験することによって、さまざまな映画が作られていることを認識してほしかったからである。ただそうかといって年間に一本見るか見ないかという生徒もいる中で、あまり苦痛に思われても困るので、映画監督としてはともかく彼らもテレビの世界ではなじみのある北野武の作品から始めることにした。しかし、何よりも北野武の作品が「見ること」の意味をあらためて考え直すのには、もってこいの作品であることがその一番大きな理由である。われわれが映画を見る時に何が起こっているのか、「見ること」とはいかなる体験なのか？こうした問いをそれぞれが意識的にとらえてゆくことが最初の目的である。以下の文章では講義の体裁をとって実際の授業の一端の紹介をしたい。

## III. 作品の紹介

これから見てもらう北野武の『その男、凶暴につき』は1989年北野武初監督作品として公開されたものです。その後現在に至るまで映画を撮り続けている北野武ですが、この作品はもともと当時の松竹のプロデューサー奥山和由が、監督深作欣二(『仁義なき戦い』といっても知らない人は、『バトル・ロワイアル』の監督で『バトル・ロワイアルII』を撮影中の2002年に亡くなった人です。)、脚本野沢尚(この人もつい最近亡くなりました。)、主演ビートたけしで日本製『ダーティ・ハリー』を、と構想したものです。監督の深作のスケジュールがつかなかったため、急遽自分のやりたいように撮るということを条件に北野が監督することになりました。

『ダーティ・ハリー』(1971)は、破天荒な刑事ハリー・キャラハンが、マグナム片手に法を無視して悪に立ち向かっていくというもので、シリーズ化され、最後の5作目がこの『その男、凶暴につき』が発表される前の年に作られています。参考のためにその1作目を見てもらいましたが、現在の『リーサル・ウェポン』や『ダイ・ハード』をとはかなり違ったイメージを持ったことと思います。後に監督として活躍するクリント・イーストウッドがドン・シーゲルと組んで撮ったこの1作目は必ずしも先ほどのようなことばだけで括ってしまえるような映画ではないのですが<sup>(1)</sup>、それはともかく、製作サイドは、出版社襲撃事件で逮捕された経歴を持つビートたけしを使って<sup>(2)</sup>、ハチャメチャな刑事が活躍

するアクション映画をねらったわけです。題名が『その男、凶暴につき』ですから、まさにうってつけな配役だったわけです。

以上のような経緯で撮られたこの『その男、凶暴につき』は、本来の意味での北野の映画といえないかもしれませんが、その点については最後にもう一度触れたいと思います。まずは、とにかく映画を見て、今まで見た映画、特にハリウッド製のアクション映画と異なっているか考えてみてください。

(1) 中条省平『クリント・イーストウッド』(01年 朝日新聞社)

(2) 86年、写真誌に愛人問題をスクープされたビートたけしは、たけし軍団を引き連れ講談社を襲撃し、傷害罪で逮捕され、翌年7月まで謹慎する。

#### IV. 「説話論的持続」と「物語」

映画を見終わって、各自簡単に感想を述べてもらいました。「わかりづらい」「暗い」「グロい」「リアル」などの感想が出てきたわけですが、まあ普通映画館で友達と映画を見に行った帰りにこのような感想をお互いに述べ合い、「映画を見る」という行為が完了するのだと思いますが、せっかく授業で考えるのでもう少しこの映画に対する別のアプローチはないものか考えてみます。むろん先ほど出てきた感想は、この映画によって引き出されてきたものですから、それが正しいとかまちがっているとかいう類のものでなく、それなりの真実を伝えていると思います。また後でこれらの感想については触れますので、それぞれを頭の隅に置いておいて下さい。

先ほど「別のアプローチ」といいましたが、ここでは映画批評家蓮實重彦氏の「説話論的持続」と「物語」という概念を借用したいと思います<sup>(1)</sup>。ごくおおざっぱに説明すると「説話論的持続」というのは目に見えるものです。何を当たり前と思うかもしれませんが、この『その男、凶暴につき』という映画は103分、途中で居眠りでもしない限り、誰が見ても変わらない映像の連なりが存在するはずで、これに対して「物語」というのは、目に見えないもの、われわれが目にする映像を頼りに各自が頭の中で、不可視の「物語」を作り上げていきます。こちらの方は、どのような物語を作り上げるか見る人によって違いが出てきます。またその始まりと終わりというものも曖昧です。

もう少し具体的に説明しましょう。この映画の「説話論的持続」の始まりは、ホームレスの食事のシーンで始まり、終わりは、暴力団の事務所のオフィスのシーンで終わります。一方の「物語」の始まりと終わりはどうでしょうか。とりあえずこの「物語」を「警察内部の麻薬横流し事件に絡んだ刑事の復讐の物語」としてみましょ。この映画にはその「物語」の「始まり」、発端はまったく描かれていませんし、きわめて曖昧な形でしか観客に提示されません。またビートたけし扮する我妻という刑事が、暴力団のボスと殺し屋を殺し、一応復讐を果たすわけですが、我妻の後輩刑事が横流しの役を引き継ぐところで映

画が終わるわけですから、先ほどの「事件」なるものはまた繰り返され、映画が終わった後も続いていくわけです。今「とりあえず」といいましたが、人によってそれは、「我妻という刑事の物語」「我妻と妹の物語」もっと抽象的に「現代の暴力についての物語」「警察の腐敗についての物語」などいくらでも考えることができるわけです。

以上の説明で「説話論的持続」と「物語」の違いがわかってもらえたでしょうか。蓮實氏の映画論で重要なのは、この「物語」が「説話論的持続」を抑圧してしまうということにあります。つまりわれわれは、目の前に提示される画面を端から忘れていってしまい、自分にとってなじみの「物語」に翻訳していってしまうということです。そして映画を見終わった後で、その「物語」について語ることで妙に納得してしまう。果たしてこれが映画を見るという行為なのでしょう。むろん目にしたものをすべて覚えていることなどできるわけがありませんし、映画を見ている最中にある程度「物語」に翻訳しなければその映画を見続けることはできません。しかし既存の「物語」に翻訳、回収されることにあたう限り抵抗することが映画を見るという行為なのではないかということです。唯一無二の映画の正しい見方なるものは存在するはずありません。また映画によっては初めから既存の「物語」なり、イメージなりによりかかってなぜ映画でなければならないのか疑問に思えるものもあると思います。ただ、われわれの瞳に映るスクリーンの上の映像にこだわることによって見えて来るものがあるのではないかということだと思います。ことにこの『その男凶暴につき』という映画を考える時にこのような視点は有効だと思います。以下具体的に「説話論的持続」の特徴を中心にこの映画の特徴について考えてみたいと思います。

- (1) 蓮實重彦『映画からの解放 小津安二郎「麦秋」を見る』(88年 河合ブックレット) のち同氏の『帰ってきた映画狂人』(01年 河出書房新社) に収録。

## V. 説明的場面、台詞の回避

「説話論的持続」すなわち可視的なものの点からこの映画の特徴を考えてみる場合、まず説明的場面やセリフが避けられていることだと思います。先ほどの君たちの感想の中の「わかりづらさ」とはこのことと関係してくるのです。説明的な場面がない代わりにわれわれの眼に映っていたものは何だったのでしょうか。以下この特徴について具体的に考えてゆきます。

警察の中で孤立し無軌道な言動を繰り返す我妻をつなぎとめているのが妹の灯ですが、彼女は何らかの精神的疾患を抱えていることは、推測がつくのですが、映像やセリフで説明的に語られることはけっしてありません。彼女について言及される最初は、我妻の先輩刑事岩城が彼女の退院について触れるところからですが、何の病気か一切触れられないまま、退院のシーンになります。病院の渡り廊下を歩む医師と我妻と灯。我妻の手には灯の

荷物を入れた紙袋，そしてその紙袋からは彼女の年齢には明らかに不似合いな麒麟のぬいぐるみの首が突き出ています。病院の玄関で挨拶した後，丘の上の病院からタクシーに乗り込む我妻と灯。このタクシーの中でもう一度先ほどのぬいぐるみが写し出されますが，この時に至ってもなぜ彼女が入院していたのかの観客はわからずじまいです。病院からの帰り道，偶然祭礼に出くわして，二人は車を降ります。今度は祭礼の縁日で売られている風車を手にして歩む灯。このシーンの最後は海沿いの道を二人で歩く場面で終わります。多少年齢にしては子供っぽいかなんかの印象を残したまま終わるわけですが，以下男を自宅に連れ込んだ朝，帰宅した兄になんら悪びれず「友達が来てるの。」と語るあたりから彼女の精神的疾患がわれわれに示唆されていきますが，彼女が具体的にどんな疾患をどのような経緯を経て抱えることになったのかは最後まで不明のままです。

台詞の点においても同様です。後輩の刑事菊池から妹の退院の件を聞かれ，「どこが悪いですか？」の問いに対してふざけた口調で「頭。」と答え，冗談にとられてしまう。また警察署内のロッカールームに殺し屋清弘を連れ込んでリンチにかけるシーンでも，清弘から「お前たちは，兄妹そろってキチガイだ。」と罵られるのを契機に清弘の口にピストルを押し込むという行為に出ますが，これもこの異様な状況の中で唐突に発せられ，けっして「説明的」とは言いがたいでしょう。

もうひとつの例として，我妻の先輩刑事岩城の描かれ方について考えてみましょう。この映画のとりあえずの物語，刑事による暴力団への麻薬横流し事件に関わっているのがこの岩城です。ただこの事件の語られ方も先ほどの灯の場合と同様に具体的説明はありません。最初ディスコの場面で，麻薬の売人から岩城の関与が語られます。その後麻薬の出所をしゃべってしまった麻薬の売人たちが，岩城を地下駐車場に呼び出し，彼をゆすりますが，岩城は関与を否定します。その後のシーンで岩城は我妻に「ちょっと話がある。」と我妻を喫茶店に誘いますが，その喫茶店のシーンはとても印象的です。カメラは喫茶店の外かなり離れたところに置かれ，窓際に座り岩城に直面していると思われる我妻を窓越しにとらえます。この位置からは，岩城の姿は見えませんが，彼の語っていることばはむろん聞こえません。やがてカメラは窓越しの我妻の顔に近づいていきますが，感情を押し殺したような我妻の顔がしばらく映し出されてこのシーンは終わります。署長から岩城の行方がわからなくなった旨我妻に告げられた後，突然，橋の下で首を吊っている岩城の死体のシーンになりますが，最初にごく短い時間首を吊った岩城の顔がアップで映された後，橋の下を通る船の船頭に発見されるその死体はまるで単なる「もの」であるかのように無機的に橋下にぶらさがっています。不注意な観客はもしかしたら見逃してしまうのではないのかと危ぶまれるほどさりげなく写されるだけです。彼がこの事件にどのように関わり，どのように死に至ったか，観客はまさに「物語」を自分の頭で紡ぎだすほかないのです。

最後に岩城の葬式のシーンについても触れておきたいと思います。どんな葬式だったかもう一度思い出して下さい。とても閑散とした葬式でしたよね。どんな場所で何が映されていたのでしょうか。郊外の住宅地，といっても空き地がまだ目立つような場所です。岩城

の自宅ですね。玄関に受付がしつらえていますが、訪れる人も数人です。カメラは斜め上方から俯瞰するような形でほとんど固定されています。職場から手伝いに来ている若手の警官たちも何かやる気なさそうでしたね。隣の空き地でゴルフクラブを振っている者もいました。遺体を乗せていると思われる車が到着すると、それまで所在なげに腰を下ろしていた我妻が近づいていきます。行方不明になっていた岩城が麻薬の横流しの件でマスコミに取り上げられていたことは、これより前、我妻が岩城宅を訪れるシーンですでに観客に提示されています。こうしたスキャンダルな事件に関わった刑事、それも事件が発覚した末の自殺ということになっている男の葬式ということがこのシーンでは表現されているわけですが、画としては非常に説得力のある画だと思います。また、この郊外の住宅地の光景から、たたきあげの刑事がやっとローンを組んで手に入れたマイホーム、経済的にもけっして余裕があるわけでない岩城という刑事が、暴力団につけこまれたのでは、などという「物語」さえ捏造してしまう誘惑に駆られてしまいます。さらに先ほど指摘したこの葬式の光景を写すカメラの位置や距離も重要だと思います。「葬式の場面を撮りなさい。」といわれたらどのような画を撮るでしょうか。まず、故人の遺影、そして居並ぶ遺族たちの悲しみの表情などというのがまあ思い浮かびますよね。これに対して、この場面でカメラは室内に入ることがないまま、それも斜め上の位置から玄関先の光景をある距離を保ったまま、映し出すだけです。そこには悲しみの表情のクローズアップもありませんし、むしろ遺族たちにとって見たくもない光景が無機的に写されるだけです。あたかも斜向かいの家の二階の窓から（むろんこの場にはそんなものは存在しませんが）見下ろしているような感じで撮られているわけですが、ちょっと考えてみるとこの視点というのはかなり不気味ではないでしょうか。先ほど「無機的」などという形容詞を使いましたが、あたかも死者の岩城の視点などというとっぴな形容がしたくなってしまいます。

以上、我妻の妹の灯と岩城の具体例をあげてこの映画の特徴について考えてきました。人によっては、なんて瑣末なことをと思うかもしれませんが、いずれの場合も具体的な場面としてわれわれの瞳に映っていたはずのものです。無論映画というものは、映し出される画面をすべて覚えておけるわけではありませんが、かといって映画である以上そこに映し出される画面をなおざりに考えていいというものではないでしょう。ハリウッド製の映画が世界中を席卷した一つの理由は、その「わかりやすさ」にあります。「最初から見れば事前の知識なしでも、語られる物語を混乱なく理解できる<sup>(1)</sup>」ことです。ただその「わかりやすさ」というものもハリウッド映画の歴史の中で作り上げられてきたものであり、その技法なり、約束事が唯一絶対のものわけではけっしてないと思います。この映画には、ハリウッド映画流の「わかりやすさ」はないかもしれない、というよりも意識的にそうした流れの中で物語を語ることを回避していると言った方が良いでしょう。

(1) 北野圭一『ハリウッド百年史講義 夢の工場から夢の王国へ』(01年 平凡社新書)

## VI. 反復について

可視的な側面からの作品の分析という点で、最後に「反復」=繰り返すという特徴を考えてみたいと思います。この「反復」という特徴については、大きく分けて二つの「反復」が認められると思います。

まず最初のそれは、「同一行為の反復」、同じ行為を繰り返すことです。我妻が麻薬の売人をディスコのトイレで痛めつけ、麻薬の出所を白状させるシーンを思い出して下さい。我妻はシラをきる売人の横っ面を執拗にはたき続けます。回数でいえば20数回、これは、物語を語るという機能からいえば、明らかに過剰であり、逸脱です。最初に殴りつけるショット、そして数回繰り返し、最後に白状するショットと編集していけば事足りるわけですが、ここでは20数回の殴打の間中カメラは回り続けます。

また順序は逆になりますが、映画の最初の方で描かれる麻薬中毒者（ジャンキー）の追跡のエピソードはどうでしょうか。刑事ものにおいて犯人の追跡のシーンは、まあ約束事みたいなものですよね。たとえばハリウッド映画でいえばフリードキン『フレンチ・コネクション』（1971）などが有名です。しかし同じ追跡シーンしてもこの映画から受ける印象はかなり違います。我妻は新米の刑事菊池とともにジャンキーを追うのですが、ただひたすら走るわけです。後を追う我妻の方が追われるジャンキーよりも明らかに無様に途中で息を切らせてしまい見失ってしまう。追って行く場所も、ごくありふれた商店街の中で、周りの人間はごく普通に撮られています。路地に入り込むと、お婆さんが普通に布団を叩いたりしているわけです。カメラはえんえんとその追跡劇（といっても派手なカーアクションもなければ、撃ち合いもありません。）を追う。ここではひたすら「走る」という行為自体が画面の中で持続されるわけです。そしてようやく車で追い詰めた我妻は、そのジャンキーを二度轢いてしまいます。

映画ということばには motion picture あるいは moving picture という言い方もあるわけですが、動き、運動自体がスクリーンの中である力を発して、人をひきつける瞬間もあるのではないのでしょうか。これはテレビの小さな画面の中ではけっして実現されるものではないでしょうし、単なる物理的な空間の差でなく、テレビ用の画とは基本的に映画の画とは異なっていると思います。また映画においても同じ行為を延々と繰り返していればよいというわけでもないことはいまでもありません。ここで先ほど渡した資料をちょっと読んで見ましょう。監督の北野武がこの映画についてインタビューを受けたものです。<sup>(1)</sup>

——『その男、凶暴につき』では最初にどんな絵が見えてきました？ 刑事が歩いているとこですか？

北野武 要するに歩いていると、歩いてる方向は確実に死に行くっていうことぐらいですかね。

(中略)

とにかくひたすら歩く。いっさい余計なことをしない。ポケットの手を入れるとか、タバコをくわえるとか、物を持つとかいっさいなしでただ歩くってというのが意外に難しいんですけど、みんな役者さんはタバコ持ちたがるんです。ポケットにも手を入れたがる。歩くってことは、ほんとに意識しない行為なんだけど、カメラの前で歩けと言われて言われると初めて意識するんですね。

この映画はよく「歩く映画」というふうに言われますが、先ほどの行為や運動について、監督自身当初からかなり意識的だったことがわかると思います。北野の映画においてたとえば『あの夏、いちばん静かな海』(1991)の聾啞の少年と少女が、スクリーンを横断する行進の運動、また『キッズ・リターン』(1996)の不良少年達が校庭で自転車に二人乗りをして、繰り返す円環運動など彼の映画そのものを支えている大きな特徴だと思います。

さて次に同じ「反復」にしても「ズレを含んだ反復」についてです。この映画を見てみるとまるで別の場面なのに、以前に似たような構図で撮られ、その中にある「ズレ」が含まれているということに気がついたでしょうか。具体的に指摘しましょう。

まず映画の最初の方我妻が歩いているシーン。橋の向こう側から歩いてくる我妻を正面からとらえるカメラ、近づくにつれ頭部から上半身が見えてくる。これは映画の終わり近く、岩城の後を継いだ菊池がまったく同じ構図でとらえられます。また少年たちのホームレス襲撃のシーンで、少年たちがホームレスをガードレールから蹴り落とすシーンは、殺し屋の清弘が、麻薬の売人を屋上から蹴り落とすシーンで反復されます。こうした反復に過剰な意味づけをするのは、かえって映画の魅力を殺いでしまうことになりかねませんが、我妻と清弘の三度の対決(?)シーンはとても印象的です。一度目は警察署内のロッカー室の中。二度目は路地裏。(映画館の前で清弘に刺された我妻が逃げ込む路地裏です。)三度目は二人の最後の場所となる倉庫の中。いずれの場合も、一人は立ち、一人は壁を背に座り込んで対峙している(というよりさせられている。)ちょうど直角三角形の直角の部分で底辺に置いたような構図です。最初我妻が立ち、清弘が座り込む。次がその逆。その次がまた逆の関係になっています。ここでもハリウッド製のアクション映画の最後に訪れる、主人公と悪役との対決シーンとはかなり異なっています。同じ構図の中で、三度その位置を交換し合う二人の人物。この映画の中でこの二人は、刑事と殺し屋とまるで正相反な役回りなのですが、撮られ方としては非常に近い存在というか、両者とも北野のことは借りて言えば、「確実に死に向かって歩いて行く存在」としていわば相同的な関係にあるのではないのでしょうか。また先ほどの資料の別の部分で、北野は、俳優の衣装には気をつかった旨の発言をしています。つまり従来の映画の中で、刑事なら刑事、殺し屋なら殺し屋然とした衣装で登場することに反発し、「誰も振り返らないスタイルで」ということ



に気をつけたそうです。確かに、刑事役の我妻は、なんの変哲のない背広姿ですし、非情な殺し屋の清弘にいたっては、近所のおじさんが着ているような白いカーディガン姿です。(ここで殺し屋を演じる白竜の演技は出色だと思います。) さらにここで重要なのは、我妻が破天荒な行動を繰り返した末に、警察を辞めさせられてしまった後の服装は、清弘そっくりなことです。我妻が刺される映画館前のシーンで、映画館から出てきた我妻の後ろからすっと近づいてくる清弘。ここで二人は体格こそ違い、お互いがお互いの分身のようです。映画を見た後、君たちが書いてくれた感想文の中の一つに、「この映画は暴力でしかコミュニケーションできない二人の男の愛の物語」だと述べてくれた人がいました。これはこれでかなり魅力的な「物語」なのではないでしょうか。路地裏で銃口を突きつける清弘と突きつけられた我妻の間に流れる時間は、もしかしたらお互いにとって至福の時間（最後には死が待っているわけですが）のようにも思われてきます。

(1) 北野武＝ビートたけし「こんどは意外に真剣にやるかもわかんねえな」(『Representation』92年春号)

## VII. まとめ

この映画について二つの側面からその特徴を考えてきました。最初に君たちが述べてくれた感想が、具体的にどこから出てきたものなのかを考えてきたわけです。もちろんこの映画のすべてを語りえたわけではありません。たとえば「リアル」とか「グロイ」とかいう感想については、また別の考察が必要だと思います。またハリウッド製のアクション映画についても言及しましたが、単なる優劣の問題として述べたつもりはありません。映画というメディアにはさまざまな在り方があるのだということをおわかってもらいたかったのです。(そもそもハリウッド製アクション映画という括り方自体大雑把過ぎるかもしれません。)

北野の映画については、最近作の『座頭市』(2003)まで11本撮られています。1作目以降、脚本、編集も自ら手がけ、4作目の『ソナチネ』(1993)まではどんどん物語性を排した彼独自の作品が生み出されていきます。殊に『ソナチネ』の評価はヨーロッパでとても高く、彼の特集上映が組まれたり、またご承知のように『HANA-BI』(1998)はヴェネチア映画祭のグランプリを受賞します。この1作目は原案、脚本も既に決められていたことは「作品の紹介」の時に既に述べた通りですが、その意味で以後の彼の作品と異なっています。ただ私自身の感想を言わせてもらえば、これはこれで、その既に決められていた枠組みと北野武という監督の個性のせめぎあいといったものが現れていてとてもおもしろいと思います。

それでは続けてもう少し彼の作品を見ていくことにしましょう。

## VIII. 付記

以上授業の一端を紹介してきたが、実際の授業では、生徒の感想、討議、資料の読み、レポート作成に時間を割き、一方的な講義に終始していたわけではない。その過程で生徒諸君の意見に触発された面も大きかった。実際のレポートも紹介できればよかったのだが、それはまた次の機会に譲りたい。最後にそれぞれの学期でどのようなテーマをとりあげたかを、作品と併せて紹介することで今回の報告を終えることにする。

## 1 学期 “北野武を見る”

『その男、凶暴につき』『あの夏いちばん静かな海』『ソナチネ』

## 2 学期 “サイコパスの系譜”

『サイコ』『羊たちの沈黙』『キュア』

## 3 学期 “在日の物語”

『GO』『パッチギ』

## 参考文献

- 【キネマ旬報増刊 フィルムメーカーズ2 北野武】(98年 キネマ旬報)  
 【ユリイカ臨時増刊 北野武 そして／あるいは ビートたけし】(98年 青土社)  
 阿部嘉昭 『北野武 VS ビートたけし』(94年 筑摩書房)  
 四方田犬彦 『日本映画のラディカルな意志』(99年 岩波書店)  
     『日本映画史100年』(00年 集英社新書)  
 山根貞男 『映画はどこへ行くか 日本映画時評 89-92』(93年 筑摩書房)